

## ALGUNS SÍMBOLOS DA TRADIÇÃO:

### A “DONZELA GUERREIRA” E OUTROS DISCURSOS PERALELOS

MARIA TERESA ARAÚJO

#### A LEGITIMIDADE DA RELAÇÃO

Proceder a uma análise comparativa da simbologia de um texto tradicional, de contos populares e de algumas evocações míticas, coloca, antes de mais, o problema da legitimidade da relação entre estes vários *corpus*.

Sobre o parentesco do mito e do conto popular, muitos estudos pruridisciplinares se fizeram ao longo deste século. Todos eles são coincidentes ao reconhecerem o mito e o conto como formas de convívio com o sobrenatural, formas cujo conteúdo arquetípico é muito semelhante. Freud e Jung consideram-nos um produto do diálogo desse inconsciente consigo mesmo e connosco, embora os seus conceitos de inconsciente se distiguam.

Mas serão, mito e conto, uma e a mesma coisa?

Nas sociedades primitivas, onde é difícil separar o sagrado do profano, eles coexistiram ao ponto de alguns etnólogos falarem de “contos-mitos” com funções mágico-religiosas.

Parece, no entanto, que eles se distinguiram. Eliade<sup>(1)</sup> citando de Vires, situa o conto num universo posterior ao do mito. Um universo no qual os deuses agonizavam mas as “religiões dos Mistérios” não tinham ainda surgido. Levy-Strauss fala, mesmo de uma certa “erosão”, de uma secularização progressiva do mundo mítico que terá dado origem ao

---

(1) Mircea Eliade, *Aspectos do Mito*, Ed. 70, Lisboa, 1986.

conto. Elíade prefere nomear esse processo como “degradação do sagrado”, uma vez que se os deuses míticos desapareceram do conto, eles permanecem enformando as personagens protectoras ou adversárias dos heróis e os próprios heróis desta narrativa.

Antoine Faivre <sup>(2)</sup> tem uma opinião semelhante ao opôr o “fabuloso” do mito, pré-humano e sagrado, ao “maravilhoso” do conto, humanizado e emancipado dos deuses.

É interessante verificar que também Propp ao estabelecer os princípios a que obedecem as modificações do conto, compara-os com os processos de Freud e com os trabalhos de Lacan sobre a metonímia e a metáfora, remetendo, portanto, a linguagem do conto para o universo primordial, arquetípico a que Marie-Louise von Franz se refere também.

Finalmente, e para não tornar demasiado extensa a referência os estudos sobre o tema, proponho que se atenda ao trabalho de Robert Gauthier <sup>(3)</sup> que teoriza a passagem do mito ao conto. Estabelece que o primeiro momento dessa evolução terá sido uma formalização personificada dos elementos naturais, no qual o arquétipo é revelado pelo símbolo que o projecta num homem, animal ou objecto; num segundo momento, o discurso é transformado pela projecção dos arquétipos do contador, por novas estruturas sociais, ideológicas, através de uma dialéctica revelado/oculto; numa última fase, o conteúdo arquetípico do discurso é esquecido, o simbolismo torna-se hermético, as transformações do conto vão dissimulando o esquema simples e coerente do mito.

Parece-me, portanto, legítimo dizer que o conto popular nasceu de uma situação de degenerescência do mito; que é herdeiro do universo dos deuses e conserva a palavra mítica esquecida, os gestos fundadores, embora sob uma forma impura e alterada, vazia de conteúdo religioso. A animização da natureza, as metamorfoses, os poderes superiores de algumas personagens, as provas iniciáticas e a libertação pelo amor, traduzem os arquétipos primitivos e o funcionamento do imaginário e do espírito humano.

---

(2) Antoine Feivre, *Les contes de Grimm, mythes et initiation*, in Rev. Circé, n.º 10-11.

(3) Robert Gauthier, *Pour l'Interpretation d'une Ethnolittérature*, in Cruzeiro Semiótico, n.º 7, 1987.

(4) Pere Ferré, e outros, *Novos Inquéritos, Romanceiro Tradicional do Distrito de Castelo Branco*, I, Estar Editora, Lisboa, 1987, versão n.º 65.



O romance tradicional, distinguindo-se do conto por características literárias específicas, como o conto vive na memória colectiva e sobrevive através da tradição. Natural é, portanto, que seja revelador de um conteúdo arquetípico semelhante e que guarde ecos difusos das antigas crenças e mitos.

Tomemos o romance da “Donzela Guerreira”<sup>(4)</sup> que encontramos recitado em toda a área geográfica portuguesa, e foi coligido pelos mais importantes estudiosos do nosso património romancístico, e comparemo-lo com os símbolos que perpassam alguns contos tradicionais portugueses<sup>(5)</sup>, com contos tradicionais que os Grimm recolheram e com outros contos de filiação não-europeia, mas oriental, “As Mil e Uma Noites”<sup>(6)</sup>.

## UMA LEITURA COMPARATIVA

“Donzela Guerreira” fala figurativamente de um ciclo que ameaça ser interrompido. No entanto, a catástrofe é evitada pela recuperação do elemento cuja ausência fazia perigar o ciclo. Num primeiro momento, através da androginização da donzela e depois pela aliança com o guerreiro.

O seu discurso estrutura-se através de um esquema “em espelho”<sup>(7)</sup>. À desordem inicial (velhice do pai, inexistência de um filho varão) corresponde a ordem final restabelecida (aliança com o guerreiro). A construção da máscara, corresponde à des-construção dela pela mãe do guerreiro e por ele próprio. Também o diálogo entre a donzela e o pai funciona como espelho, frente ao qual ela se caracteriza de “guerreiro”, transformando os seus traços de mulher. O seu olhar, a partir do qual se dará a ruptura da máscara – é o seu olhar que a trai – é espelho da sua verdadeira identidade. Tal como o espelho da madrasta da Branca de Neve.

---

(5) Parto dos contos populares de Consiglieri Pedroso, *Contos Populares Portugueses*, Vega, 3.<sup>a</sup> edição, Lisboa, 1985.

(6) Uso tradução da versão francesa de Antoine Galland feita por Adelino dos Santos Rodrigues em edição das Publicações Europa-América, Mem Martins, s/d.

(7) *op. cit.* in nota (3).

### 1. *A ameaça de um ciclo interrompido*

O pai lamenta a sua descendência apenas feminina. Nenhum varão existe para o substituir nas guerras anunciadas, ou seja, no jogo de estabelecimento de equilíbrio e da harmonia. Amaldiçoa-a por comprometer a própria História, resultado da conjugação dos contrários. Mas não esqueçemos que a lamentação é um apelo confiante como o deixa supôr Jeremias nas “Lamentações”.

“Vê, Yahé, e considera  
quanto sou desprezado”  
(1,11)

O problema da sucessão de gerações, como ciclo que pode ser interrompido, é tema de vários discursos míticos e populares. Laios, rei de Tebas, preocupado com a sua descendência, consulta o oráculo de Delfos que prevê o nascimento de Édipo.

N“*As Mil e Uma Noites*”, os exemplos multiplicam-se: é o Primeiro Velho que, devido à esterilidade da mulher procura descendência através de uma escrava; Schahazaman, monarca justo e poderoso, o rei de Balsora, o de Harran e o de Deryabar, procuram perpetuar o ciclo no qual são apenas um elo.

Entre os contos populares portugueses, a situação não é menos frequente. Pense-se nos pais d“*O Príncipe de Cabeça de Cavalo*”.

N“*As Três Penas*” dos Grimm, quando o pai decide que é chegada a hora da nova geração o suceder, submete os filhos a uma tarefa difícil: o que melhor a desempenhar, será rei depois da sua morte.

Em todas as narrativas, nasce ou evidencia-se um filho, príncipe ou princesa, que é sujeito a uma série de provações e aventuras quase sempre traduzidas em termos iniciáticos.

No caso deste romance, é a filha mais velha <sup>(8)</sup> que, compreendendo a lição das palavras do pai, se propõe cumprir o apelo ao restabelecimento do ciclo. Tal como Ganem, filho de Abou d“*As Mil e Uma Noites*”, que parte em viagem para realizar as tarefas que o pai, morrendo, deixou

---

(8) Noutras versões, surge a filha mais nova ou a do meio, o que é significativo. Representam momentos privilegiados na sucessão.



inacabadas. Ou mesmo “A Guardadora de Patos” (Grimm) que, filha única de uma rainha viúva, deve partir em viagem a fim de casar.

Todos eles realizaram um percurso solitário através de um espaço desconhecido onde não só encontrarão o “outro” necessário ao restabelecimento da ordem, mas no qual vão constituir-se seres autónomos, renunciando aos desejos de dependência infantil.

A donzela, para o cumprir, fará esse percurso mais solitária do que Ganem, fá-lo-à por trás de uma máscara, e tal como a Guardadora, deve ocultar um segredo, a sua identidade.

## 2. A construção da máscara

Levy-Strauss, estudando as máscaras swaihwé de alguns grupos índios, generaliza o seu significado.

uma máscara não é, principalmente, aquilo que representa mas aquilo que transforma, isto é: que escolhe não representar. Como um mito, uma máscara nega tanto quanto afirma; não é feita somente daquilo que se diz ou julga dizer, mas daquilo que exclui. <sup>(9)</sup>

Neste romance tradicional, a donzela vai assumir a máscara e as qualidades de guerreiro mas, de acordo com a lição de Levy-Strauss, não como negação de quem é. Em vez disso, como transformação que afirma o que quer representar e o que pretende não representar.

A presença da máscara é frequente nos textos que venho a analisar, embora o seu significado seja diverso, de acordo com os usos e a própria tradição em que está inserida.

Nos contos populares portugueses, surgem princesas sob a forma de animais, “A Aranha”, a “Macaca”. Príncipes com cabeça de Cavalo. Princesas que ocultam a sua identidade numa “persona”, por exemplo, a Maria do Pau, “A afilhada de S. Pedro”. Negras malévolas disfarçam-se de princesa, como n<sup>o</sup> “A Pomba”.

N<sup>o</sup> “As Mil e Uma Noites”, o califa Harun-al-Raschid faz-se passar

---

(9) Levy-Strauss, *A Via das Máscaras*, Ed. Presença, Lisboa, 1981.

por mercador para melhor conhecer a realidade da sua cidade, assim como os três calândares que são, afinal, filhos de reis. Bakbarah e Anascar disfarçam-se de mulher, o primeiro por capricho de uma jovem dama, o segundo para fugir à velha que o tinha cativo. Marzan é, também, trajado de mulher para conseguir entrar no quarto da princesa.

Na mitologia greco-latina, existem, de igual modo, narrativas nas quais homens adquirem qualidades e disfarces de mulheres e vice-versa. Leucipo, para se aproximar de Dafne, faz-se passar por uma das companheiras da jovem. Tétis, logo que a guerra de Tróia começa, recomenda ao filho, Aquiles, para se disfarçar de mulher, sob o nome de Pirra, e se juntar às filhas do rei Licomeda. Dionisos aparece como homem-mulher, Zeus, de barbas, é representado com seis seios no peito. Cibele, Adonis, e a maior parte das divindades da vegetação, são bissexuadas.

Interessantes são os textos que se referem à existência real de um povo de mulheres-homens, as Amazonas. Na *Ilíada*, Homero conta que “o irrepreensível Belerofontes, a quem os deuses deram beleza e uma virilidade sedutora” venceu “as viris Amazonas” (págs. 2-93, cap. VI). Há, também, uma história contada por Pausânias segundo a qual Pentésiléia, chefe das Amazonas, é morta na guerra de Tróia por Aquiles; este, vendo-a no chão, tão jovem e tão bela, chorou-a profundamente.

A donzela, um pouco à imagem das Amazonas, propõe ao pai disfarçar-se de guerreiro. Ele não concorda e invoca como obstáculo os seus traços femininos. Faz, então, uma descrição descendente<sup>(10)</sup> da sua figura de mulher: “cabelo muito belo”, “olhos fegueirinhos”, “peitos muito belos”, “mãos muito mimosas”, “andar delicado”. Privilegia o consciente, a cabeça (cabelo, olhos) e só depois o peito, as mãos, o andar.

É um olhar em queda, mergulhado no inconsciente. O cabelo e o peito pertencem a uma simbologia sexual. O cabelo evoca Ofélia e o movimento sinuoso das ondas. O peito é símbolo de uma certa provocação sexual. As mãos e o andar são figuras de poder, da acção. No prolongamento dos braços, as mãos prolongam-se nos instrumentos que manipulam. Sendo elas “mimosas”, como poderão associar-se às armas,

---

(10) De acordo com a terminologia de Luciana Stegagno-Picchio, *A Lição do Texto*, Edições 70, Lisboa, 1979, págs. 77-80.



símbolos ambivalentes de justiça-opressão, inscritos num complexo de combate? E como poderá o “andar delicado” simbolizar a força, a autoridade normalmente figuradas no andar? E o andar é importante porque em dadas situações, ele é vulnerabilidade – lembre-se Aquiles ou mesmo Édipo, a quem foram cortados os tendões dos pés.

À medida que esta descrição vai sendo feita, os traços da donzela vão sendo transformados por ela própria até assumir a figura de guerreiro. Não se torna, porém, homem. Realiza, sim, uma união com o seu oposto, recuperando o “todo-uno” anterior à Criação.

Incarna o tema mítico do andrógino. Combina o feminino, a fecundidade e o masculino, a força. Essa combinação que é o andrógino, espécie de categoria mediadora, permite passar de um termo ao outro e pensá-los simultaneamente.

O tema é polimorfo e universal. Aparece nos sonhos, na alquimia, na arte. Em certas regiões da Índia, na celebração da fecundidade, os homens usam seios artificiais e a deusa é, naturalmente, andrógina ou feminina num ano e masculina no ano seguinte. É exemplo, o “Espírito da floresta” dos Estónios.

A donzela androginiza-se através da máscara de guerreiro. Substitui o pai nas guerras mas, sobretudo, tem acesso ao espaço “outro”, o espaço do homem, elemento necessário ao ciclo que estava suspenso.

### 3. *A suspeita*

Durante sete anos, a donzela anda nas guerras sem que alguém a identifique. Sete é uma espécie de número sagrado presente em variadíssimas tradições. Simboliza um ciclo completo, mas um ciclo que se renova. Uma totalidade dinâmica. Passagem para.

É o seu próprio olhar que inicia a ruptura da máscara. Sempre associado à revelação, à luz e à transcendência, neste caso, é um símbolo de revelação dupla, de si-ao-outro e de si-a-si. Tal como o mar, reflectindo a profundidade e o céu.

No companheiro de guerras nasce, dramaticamente, a dúvida, a suspeita. Indícios do amor e descoberta da sua Anima, personificada na donzela guerreira.

Porém, ele é impotente perante o mistério. Só uma outra mulher,

a mãe, é capaz de o conduzir ao oculto. Ela é detentora de um saber outro, de intuições que permitem uma revelação com o inconsciente, o desconhecido.

Ela, espécie de iniciadora, mediadora mágica protectora, vai traçar um verdadeiro programa de provas à donzela guerreira e preparar o filho para se conduzir através desse programa iniciático.

#### 4. *As provas*

As provações e as aventuras dos heróis são quase sempre traduzidas em termos iniciáticos. Neste caso, as provas que a mãe do guerreiro vai sugerindo, não são, apenas, um teste à consistência da máscara. Constituem um verdadeiro rito de iniciação.

A donzela já o tinha começado com o pai, construindo a máscara, mas o guerreiro só agora vai descobrir a Mulher. Ela demonstra conhecer o masculino, vencendo as provas. Ele vai descobrindo através das previsões que a mãe faz sobre o comportamento da donzela.

A sucessão das provas tem uma simbologia mais vasta. Tal como a Gata Borralheira, a donzela pretende ser reconhecida para além de toda e qualquer aparência. Quer ser reconhecida pelo que efectivamente é e entregar-se pessoal e sexualmente. No entanto, teme-o – ambivalência natural de qualquer jovem.

Antes de mais, quer provar ser capaz e digna de realizar a tarefa difícil de substituir o pai nas guerras. Por seu lado, o guerreiro deve demonstrar a sua virtude moral, ser activo e persistente para provar ser digno da mulher que ama, ao jeito do príncipe da Gata Borralheira.

A mãe propõe ao guerreiro que se deite com a donzela. Sendo mulher, demonstrará pudor em se despir, uma inibição que é sexual. A donzela invoca uma promessa e diz pretender cumpri-la nessa noite: vai tocar guitarra. Evidente sublimação dos impulsos sexuais.

A uma nova prova é submetida. O guerreiro leva-a à feira: como mulher, há-de preferir as fitas, objecto associado ao feminino e à sedução. De facto, ela faz referência às fitas “para as donzelas se enfeitarem” mas menciona também as “espadas tão galantes para o homem guerrear”.

Quer numa situação, quer noutra, a donzela joga subtilmente o revelado e o oculto, provocando a perspicácia e a persistência do



guerreiro – e a sua. Ela não se revela, mas também não nega radicalmente aquilo que a máscara escolheu não representar.

Finalmente, a donzela é submetida à prova determinante, à qual a máscara não sobrevive. É levada a nadar. A água é um símbolo feminino, sensual e maternal. Símbolo das energias inconscientes e das motivações secretas e desconhecidas. Meio e lugar de revelação e re-generação. E elemento indiciador do corpo.

Como na história do João Grilo, surge uma carta justificando o final do romance. A donzela revela-se e convida o guerreiro a acompanhá-la. Obtêm os dois a recompensa, mas não antes de ela testar a sua própria feminilidade, prová-la ao guerreiro e, extratextualmente, ao ouvinte. “Deixa ver o meu dedal, quero ver se sei coser”, “Deixa cá a minha tesoura, quer ver se sei cortar”.

Realiza-se a aliança com o guerreiro e o ciclo é restabelecido porque foi recuperado o elemento que faltava a esse mesmo ciclo, ameaçado pela interrupção.

## A “LIÇÃO”

Feito um “trajecto antropológico” (Gilbert Durand) através desta versão do romance e de outros textos populares, analisando os símbolos, a comunicação que estabelecem entre si, tendo presente que representam uma hermenêutica experimental do desconhecido e uma experiência do humano, permanece provisório o sentido do texto.

Ele constrói-se em cada leitura. O texto vive por ela e para além dela, numa manifestação de actualidade. Da análise que fiz, emerge uma lição sobre o(s) significado(s) do feminino e do masculino, afinal, dos opostos que tendem a uma “coincidentia”.

Encoraja a acreditar que é possível resolver as dificuldades e os heróis tornam-se independentes relativamente ao pai/mãe. Nem o pai da donzela nem a mãe do guerreiro os impedem de se tornarem adultos, são eles próprios ajudas ao processo de maturação – ao contrário da rainha da Branca de Neve que não envelhece com satisfação, ao ver Branca de Neve tornar-se adulta.

A suspeita inicial sobre o parentesco conto popular/romance tradicional ao nível de conteúdo simbólico é, assim, confirmada. Foi

possível encontrar em diferentes textos figuras e sentidos iniciadores de ancestrais arquétipos.

E mais. Através deste percurso simbólico, foi vivenciada a universalidade de um romance tradicional. Por vezes, a literatura tradicional oral é associada a culturas locais, circunscrita às condicionantes e características de comunidades rurais distantes dos centros de erudição.

Porém, se hoje, são essas comunidades que guardam a memória viva das composições tradicionais, a verdade é que esse património tem uma existência que as transcende, a nível dos significado das figuras e relatos mas também a nível da sua história e geografia.